



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Czytanie dramatu

**Author:** Beata Popczyk-Szczęsna

**Citation style:** Popczyk-Szczęsna Beata. (2017). Czytanie dramatu. W: A. Świątek, P. Tenczyk (red.), "Teatrologia na rozdrożach" (S. 68-82). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego



## Czytanie dramatu

Czytanie dramatu to praktyka społeczno-artystyczna, która coraz częściej pojawia się we współczesnej twórczości teatralnej – w różnych jej obszarach i przynajmniej kilku wariantach. Warto zaznaczyć na początku, że przedstawione w artykule przemyślenia mają charakter indukcyjny i dalece intuicyjny, a zostały sformułowane niejako *in statu nascendi*, ze względu na aktualność i ulotność zjawiska stanowiącego przedmiot opisu. Są zbiorem uwag powstałych w wyniku obserwacji różnych występów scenicznych i warsztatów poświęconych współczesnej dramaturgii, zwłaszcza zaś – polskiej dramaturgii najnowszej. To refleksja na temat zdarzeń odbywających się na pograniczu co najmniej dwóch zjawisk, czyli wygłoszenia oraz przedstawienia tekstu dramatycznego (przedstawienia w sensie wydarzenia, podczas którego „w tym samym miejscu i czasie spotykają się wszyscy uczestnicy, by wziąć udział w specyficznym zaprogramowanym działaniu”<sup>1</sup>), połączonych nierzadko z dyskusją o tymże tekście. Artykuł to zatem raczej p r ó b a zmierzenia się z interesującym mnie zagadnieniem aniżeli usystematyzowany wywód pojęciowy w trybie naukowego komentarza; jest bardziej intuicyjnym rozstrzygnięciem niż rozprawą stanowiącą efekt rzetelnej analizy przedmiotu badań. Sam przedmiot bowiem pozostaje dość różnorodny i pozbawiony stabilnego wzorca strukturalnego, może przybierać rozmaite formy wyrazu – w różnym stopniu związane lub wcale nie związane z instytucjonalnym wymiarem funkcjonowania polskiego teatru współczesnego. Tytułowe czytanie dramatu, rozumiane jako spotkanie, wydarzenie, warsztaty, w czasie których prezentuje się i omawia konkretne teksty dramatyczne napisane

---

<sup>1</sup> E. FISCHER-LICHTE: *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2012, s. 37.

z myślą o inscenizacji, stanowi istotny składnik współczesnego życia teatralnego, ale pozostaje jednocześnie zjawiskiem z założenia ulotnym, nieprzewidywalnym, a często także pozbawionym wymiernych, konkretnych efektów w postaci realizacji scenicznej danego utworu. Dlatego też sama wypowiedź na ten temat nie zmierza do rozstrzygnięć pewnych i ostatecznych, ma charakter kompozycji otwartej.

Nie ulega wątpliwości, że od kilku dobrych lat stale zwiększa się liczba projektów teatralnych czy edukacyjnych polegających na promowaniu najnowszej twórczości dramatycznej poprzez jej prezentację w czasie otwartych spotkań reżyserów, dramatopisarzy i aktorów z publicznością. Pobieżny przegląd informacji i komentarzy dotyczących różnych przykładów czytania dramatu pozwala stwierdzić, że wydarzenia tego typu odbywają się w co najmniej kilku ramach organizacyjnych. Przede wszystkim są organizowane jako forma promocyjno-edukacyjnej działalności poszczególnych teatrów, które włączają w swój repertuar jednorazowe lub cykliczne aktorskie czytanie dramatu, zazwyczaj reżyserowane, otwarte dla publiczności, prezentujące wybrany tekst dramatyczny w jakiejś mierze związany z linią programową danego teatru. Zdarza się często, że spotkania takie odbywają się z udziałem autorów. Na przykład (to tylko nieliczne przykłady) w Teatrze Polskim w Poznaniu w ramach cyklu „Nowe stulecie – nowe dramaty”, poświęconego współczesnej dramaturgii europejskiej, „organizowane są próby czytane tekstów dramaturgów uznanych w swoich rodzinnych krajach i za granicą”<sup>2</sup>, podczas których publiczność ma okazję porozmawiać z autorami lub tłumaczami prezentowanych tekstów. Spotkania te poświęcono między innymi sztukom: *Matka i lampart* Tomasza Mana (2005), *Twój, twoja, twoje* Przemysław Nowakowskiego, *Piaskownica* Michała Walczaka, *Gąska* Nikołaja Kolady (2004) czy *Józef i Maria* Petera Turriniego (2010). W Warszawie w ramach cyklu „Nowa dramaturgia”, będącego inicjatywą TR Warszawa, odbyły się czytania dramatów: *Między nami dobrze jest* Doroty Masłowskiej (2008), *Eldorado* Mariusa von Mayenburga (2009), *Księga bez tytułu* Jarosława Kamińskiego (2011), *Dream Works* Iwana Wyrpajewa (2013)<sup>3</sup> i innych. W Teatrze Polskim we Wrocławiu, w ramach „Czynnych poniedziałków”, od 2006 roku są organizowane czytania wielu nowych sztuk dramatycznych, wśród których znalazły się między innymi: *Człowiek z Bogiem w szafie* Michała Walczaka (2007), *Pierwsza* Aleksandra Wartanowa (2009), *Księżę Niezłom* Mateusza Pakuły (2010), *Morderstwo* Hanocha

---

2 [http://mda.dmhost.net/teatr\\_polski/pages/details,40,nowe-stulecie-nowe-dramaty.html](http://mda.dmhost.net/teatr_polski/pages/details,40,nowe-stulecie-nowe-dramaty.html) [data dostępu: 8.09.2016].

3 <http://www.rozmailtości.home.pl/spektakle/nowodramaturgia> [data dostępu: 8.09.2016].

Levina (2011), *Za chwilę spadnie bomba* Marzeny Sadochy (2013), *Sny Mariny Abramović* Krzysztofa Szekalskiego (2014)<sup>4</sup>. Krótkie wzmianki o przebiegu spotkań, zamieszczone na stronie internetowej Teatru Polskiego we Wrocławiu, dobrze odzwierciedlają symptomatyczne zmiany w charakterze prezentacji: począwszy od pierwszych, nieco statycznych występów aktorskich, poprzez coraz bardziej rozbudowane pod względem teatralnym miniatury sceniczne, aż do czytania połączonego z wykorzystaniem mediów elektronicznych czy wzbogaconego różnymi projekcjami multimedialnymi. W Teatrze Dramatycznym w Białymstoku powstał z kolei projekt „(re)interpretacje. ślap czytań”. Nadano mu taką nazwę dla podkreślenia interaktywnego wymiaru spotkań aktorów z publicznością: „Ślap to uderzenie w twarz. Boli, ale pozwala się ocknąć”<sup>5</sup>. Kolejne odsłony projektu, opatrzone różnymi podtytułami, na przykład „Obcy. Inny. Swój”, „Nie-święta rodzina”, „Opowiadanie historii – W szponach historii”, dotyczyły różnych zjawisk społecznych, pełnych stereotypów i tematów tabu, a „każdej edycji (re)interpretacji towarzyszy dyskusja panelowa z udziałem specjalistów z różnych dziedzin, wykładowców akademickich, autorów, wydawców, krytyków, ludzi teatru i mediów”<sup>6</sup>.

Czytanie dramatu odbywa się coraz częściej również w czasie festiwalu teatralnych, stanowi stały punkt programu tych wydarzeń, znakomicie wpisując się w nastrój i energię festiwalowej publiczności, oczekującej wrażeń i skłonnej (przynajmniej w części) do rozmowy o teatrze. Przykłady można by mnożyć – prezentacje dramatów odbywały się i odbywają podczas Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych „R@port” w Gdyni, Konfrontacji Teatralnych w Lublinie, Festiwalu Dramaturgii Współczesnej „Rzeczywistość przedstawiona” w Zabrzu, Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Demoludy” w Olsztynie, Tygodnia Sztuk Odważnych w Radomiu<sup>7</sup>.

Niesłychanie ważną przestrzenią organizacyjną praktyk czytania dramatu są oczywiście różne instytucje i stowarzyszenia kulturalne, podejmujące wiele działań promujących współczesną twórczość artystyczną, w tym również dramatopisarską.

---

4 <http://www.teatrpolski.wroc.pl/czynne-poniedzialki/czytanie> [data dostępu: 8.09.2016].

5 <http://dramatyczny.pl/projekty/reinterpretacje-slappczytan-2/> [data dostępu: 8.09.2016].

6 Ibidem.

7 Wiele informacji na ten temat można odnaleźć na stronach internetowych poszczególnych festiwalu (np. <http://festiwalraport.pl/> [data dostępu: 8.09.2016]) lub – w przypadku gdy takowe nie istnieją – w zakładkach stron teatrów, które organizują festiwalowe przeglądy i konkursy (np. <http://www.teatrzabrze.pl/festiwal2015/22-festiwal-2015-imprezy-towarzyszace/381-xv-fdw-czytanie-dramatu.html> [data dostępu: 8.09.2016]).

Można wymienić choćby dwa ośrodki i dwie inicjatywy tego typu. Wiosną 2014 roku w Gdańsku, w klubie Żak, miało miejsce wydarzenie o szumnie brzmiącym tytule „Dramat polski – Reaktywacja – Pisanie o dramacie – Czytanie dramatu – Warsztaty”. Uczestnicy spotkania mieli okazję zmierzyć się z wyzwaniem praktycznymi: poczynawszy od analizy i interpretacji wybranego dramatu, poprzez udział w czytaniu aktorskim utworu, skończywszy zaś na czytaniu scenicznym „własnymi siłami” i dyskusji o tekście<sup>8</sup>. W Lublinie z kolei, we współpracy z Akademickim Centrum Kultury UMCS „Chatka Żaka”, działa Czytelnia Dramatu, promująca współczesną dramaturgię polską i inicjująca wydarzenia, które skupiają „aktorów, reżyserów, animatorów zarówno z kręgu zawodowego, jak i amatorskiego, angażując przy tym środowiska uniwersyteckie”<sup>9</sup>. Wspomniane wydarzenia są znaczącym sygnałem fermentu twórczego wokół nowo powstającej dramaturgii teatralnej; działania pomysłodawców takich spotkań wynikają z przekonania o potrzebie ukształtowania aktywnego odbiorcy sztuki – nie tylko takiego, który gotowy jest na bieżąco komentować różne wydarzenia kulturalne, ale również takiego, który dostrzega atrakcyjność praktyk kulturowych w stylu *work in progress*.

Nie sposób nie wspomnieć jeszcze o dwóch istotnych sprawach – po pierwsze, o działalności Laboratorium Dramatu, po drugie, o mniej regularnych, czasem spontanicznych akcjach czytania dramatu organizowanych przez różne amatorskie grupy teatralne bądź osoby zainteresowane twórczością dramatopisarską. Te dwa niejako skrajne przykłady, czyli długofalowy projekt warsztatowy i pozbawiona instytucjonalnego umocowania sporadyczna aktywność miłośników teatru, ilustrują jakiś rodzaj społecznego zapotrzebowania na bezpośrednie, krytyczne komentowanie twórczości scenicznej, w czasie którego różne grupy odbiorców są usytuowane w roli aktywnego współpartnera komunikacji. Pozwala to zaakcentować nie tyle sam artefakt, ile – co znamienne – procesualny aspekt jego powstawania. Organizatorzy spotkań często i wprost wskazują i potwierdzają wspomniany, rzec można: artystyczno-obywatelski, wymiar wydarzeń związanych z prezentacjami nowych tekstów dramatycznych.

Wystarczy przywołać przykład Laboratorium Dramatu – projektu o charakterze eksperymentalno-edukacyjnym, który powstał w 2003 roku w Teatrze Narodowym

---

8 Zob. <http://www.gdansk.pl/wydarzenia/PISANIE-O-DRAMACIE-CZYTANIE-DRAMATU-WARSZTATY,w,16747> [data dostępu: 8.09.2016]. Zob. również informacje o warsztatach na stronie Ośrodka Badań nad Polskim Dramatem Współczesnym: <http://polskidramat.pl/29-31-marca-2014-klub-zak-w-gdańsku/> [data dostępu: 8.09.2016].

9 <http://czytelniadramatu.pl/> [data dostępu: 29.12.2014].

z inicjatywy Tadeusza Słobodzianka, a funkcjonuje obecnie pod auspicjami Teatru Dramatycznego w Warszawie<sup>10</sup>. Organizowane w Laboratorium różne czytania dramatu, nie tylko zresztą najnowszego i nie tylko polskiego, to wydarzenia zaplanowane zazwyczaj jako spotkania autora, reżysera, aktorów, moderatora dyskusji i publiczności, przebiegające według określonego porządku: aktorska prezentacja tekstu przygotowana pod kierunkiem reżysera, a następnie rozmowa z autorem i dyskusja na temat trafności wyboru tematu i walorów konstrukcyjno-dramaturgicznych tekstu. W ramach cyklu „Lektury lektora” odbyło się w ciągu kilku lat blisko trzydzieści prezentacji najnowszego dramatu polskiego. Czytano i uczyniono przedmiotem dyskusji między innymi sztuki: *(Nie)ludzkie dzienniki* Szymona Bogacza (2008), *Zapach czekolady* Radosława Paczochy (2008), *Karp po żydowsku* Tomasza Kaczmarka (2008), *Cukier Stanik* Zyty Rudzkiej (2008), *Zina* Julii Holewińskiej (2009), *Nie goście* Magdaleny Fertacz (2011). W relacjach ze spotkań i rozmów na temat czytanych dramatów, zamieszczonych na stronie internetowej Laboratorium Dramatu, można odkryć symptomatyczną wielogłosowość. Odzwierciedla ona zarówno różne oceny tekstu przez dyskutantów, jak i różne komentarze na temat znaczeń utworu, pełne indywidualnych skojarzeń, wywoływanych aktem werbalnej prezentacji tekstu. Należy zaznaczyć, że nie wszystkie czytania przekładają się na późniejszą realizację sceniczną tekstu, co odzwierciedla praktykowane przez Laboratorium „wykorzystanie dramatu jako medium do budowania społecznego dialogu”<sup>11</sup>, a nie tylko – jako tworzywa potencjalnego przedstawienia teatralnego.

Wymienione sposoby organizacji i przykłady czytania dramatu można podzielić orientacyjnie na dwa typy: czytanie – występy aktorów przed publicznością, projektujące komunikację o zatartych granicach między fikcją a rzeczywistością, oraz czytanie – warsztaty analityczno-interpretacyjne, odbywające się zazwyczaj po uprzednim odczytaniu całego tekstu lub jego fragmentów<sup>12</sup>. Czasem obie te

---

<sup>10</sup> Zob. [http://teatrdramatyczny.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=147&Itemid=253](http://teatrdramatyczny.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=147&Itemid=253) [data dostępu: 8.09.2016].

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Zob. O. BRASZCZYŃSKI: *Wstęp do myślenia o performatywnym czytaniu dramatu*. W: *Dramat w teście – tekst w dramacie*. Red. A. GRABOWSKI, J. KOPCIŃSKI. Warszawa 2014. Autor artykułu wymienił dwa modele czytania, w jakiejś mierze analogiczne do zaproponowanego przeze mnie podziału – czytanie reżyserowane, będące formą zbliżoną do widowiska teatralnego, z wykorzystaniem środków aktorskich i elementarnych rekwizytów, oraz głośne czytanie, „w którym obserwuje się przewagę systemowych elementów dramatu nad systemem znaków teatralnych” (s. 50).



odmiany pojawiają się w ramach jednego wydarzenia, czasem stanowią odrębne formy prezentacji nowego dramatu. I tu już powstaje pierwsza wątpliwość w próbie zdefiniowania omawianego zjawiska. Czy czytanie dramatu można określać tylko jako zdarzenie artystyczne, czyli aktorską prezentację tekstu, akt przeczytania przez profesjonalistów dialogów lub innych partii utworu? Czy też w zakres znaczeniowy tego sformułowania należy wpisać szukanie znaczeń, dyskusję o tekście, nawiązując w ten sposób do projektowanego niegdyś przez Irenę Sławińską „odczytywania dramatu”, właśnie w sensie lektury elastycznej, dopuszczającej wiele możliwości dookreślenia i interpretacji?<sup>13</sup> W tym drugim przypadku czytanie byłoby więc lekturą złożoną, co prawda, z samego aktu wygłoszenia tekstu, ale zawierającą w sobie również element analizy czy bardziej swobodnej dyskusji o utworze. Bieżąca praktyka teatralna i warsztatowa pokazuje, że oba wskazane tryby określa się jedną, tą samą nazwą. Co więcej, ta sama nazwa oznacza czasem czytanie tekstów dalekich od tradycyjnej formy dramatu: „poptekstów, scenariuszowych zapisów, poematów scenicznych, kompilacji i esejów teatralnych”<sup>14</sup>. Często dla podkreślenia wspomnianej niekoherencji tekstów i zdarzeniowego wymiaru ich odbioru, do formuły „czytanie dramatu” zostaje dodany kluczowy epitet „performatywne”, który zapowiada i podkreśla charakter prezentacji, wzbogaconej działaniami aktorskimi – poczynając od pojedynczych gestów i ruchu aktorów, skończywszy zaś na kreowaniu pełnowymiarowych sytuacji scenicznych z rekwizytami i scenografią. Powstaje dzięki temu zbiór miniaturowych etiud aktorskich, zazwyczaj dokładnie wyreżyserowanych, tyle że prezentowanych przez wykonawców z kartkami tekstu w rękach. Kontynuując wątpliwości związane z nomenklaturą, należałoby zapytać: Czy traktować wspomniane zjawiska oddzielnie, czy też zaliczać je do odmiennych wariantów w ramach wielce niejednorodnej praktyki lektury tekstu w polimorficznym obszarze współczesnych widowisk i performansów? Jak można zestawić obok siebie występ i rozmowę, dyskusję? Dlaczego oba te zdarzenia określa się tą samą nazwą, czasem rezygnując nawet z podtytułów precyzujących formę i przebieg spotkania, wyjaśniających charakter prezentacji?

Pomimo rzeczonych wątpliwości jestem skłonna w tych krótkich rozważaniach dokonać pewnego uogólnienia, tzn. zestawić z sobą różne formy czytania dramatu, by dzięki temu uchwycić i podkreślić symptomatyczną tendencję, ujawniającą się

---

13 Zob. I. SŁAWIŃSKA: *Odczytanie dramatu*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. T. 1. Red. J. DEGLER. Wrocław 2003.

14 M. SADOCHA: *Formacja „ja”*. „Notatnik Teatralny” 2012, nr 68–69, t. 1: *Nowe teksty*, s. 32.

dziś dość wyraźnie w wielu projektach kulturalnych, edukacyjnych i artystycznych. Wypada zaznaczyć, że wspomniane formy odzwierciedlają znamienne prawidłowość wielu współczesnych praktyk kulturowych, łączących w sobie, po pierwsze, potencjał artystyczny wykonawców, po drugie, zaangażowanie uczestników i twórców ulotnej relacji międzyludzkiej, po trzecie, potrzebę werbalizowania (językiem artystycznym i nieartystycznym komentarzem) istotnych konfliktów społecznych w określonej wspólnocie. Chodzi tym samym o nobilitację zdarzenia międzyludzkiego, samego procesu kreowania znaczeń, niekoniecznie zaś – o wyraźnie określony produkt tego spotkania czy ustalony przez wszystkich bez zastrzeżeń semantyczny finał. O kreowanie wydarzeń łączących działania na pograniczu fikcji i rzeczywistości w celu refleksji nad różnymi doświadczeniami egzystencjalnymi i sposobami ich ujęcia w tekstowej reprezentacji świata.

Niezależnie, czy bierzemy udział w czytaniu dramatu będącym ściśle zaplanowaną aktorską artykulacją tekstu, czy też jako „nie-aktorzy” czytamy fragmenty utworu dramatycznego, poddając analizie różne szczegóły kompozycyjne, siłę oddziaływania przekazu i nośność jego tematu – jesteśmy uczestnikami działań w pewnym sensie otwartych, czyli praktyki tworzenia, a nie tylko artykułowania znaczeń, bardziej w sensie momentu ekspresji i kumulacji wielu rozproszonych myśli i emocji niż w sensie przekazywania stwierdzeń w jakiejś mierze uporządkowanych, „zamkniętych”. Wystarczy porównać różne formy tej praktyki. Konkretny, niezwykle sensualny wymiar aktorskiego czytania dramatu widać choćby w wahaniach głosu czytającego aktora, który oddaje nie tylko emocje postaci tekstowej, ale również własne wątpliwości związane z tokiem artykulacji, czyli tworzeniem fragmentu fikcyjnego świata. Widać to w specyficznym porozumieniu między aktorami, w spojrzeniach, słowach i gestach, które dopełniają proces czytania tekstu, traktowanego nie tylko jako tworzywo kreacji artystycznej, ale także i przede wszystkim jako impuls w spotkaniu, pretekst do poczucia obecności „tu i teraz” aktorów usytuowanych naprzeciw lub wśród widowni, a zarazem tuż obok, na równi z publicznością. Ten procesualny, nieprzewidywalny wymiar czytania jako zdarzenia międzyludzkiego ujawnia się wyraziście również podczas spotkań artystyczno-warsztatowych, kiedy to uczestnicy usiłują połączyć dwie praktyki użycia tekstu, tzn. czytanie i komentowanie, artykulację uprzednio napisanych słów i swobodną dywagację, czego rezultatem staje się jednoczesność dwóch aktów – doświadczenia lektury i doświadczenia spotkania.

O procesualnym, interaktywnym i nieprzewidywalnym wymiarze publicznej lektury dramatu w formie przede wszystkim spontanicznego, częściowo tylko



zaplanowanego zdarzenia międzyludzkiego przekonują sami pomysłodawcy i organizatorzy takich wydarzeń. Na przykład w czasie dziewiątej edycji „R@portu” odbyły się czytania zatytułowane „SPAM dramatyczny, czyli pisarze sztuk na żywo”, określone przez inicjatorów zdarzenia jako „[...] odpowiedź na potrzebę sformułowaną w środowisku dramatopisarzy polskich. Potrzebę otwartej konsultacji swoich tekstów w trakcie pracy nad nimi, sprawdzenia, co działa, podzielenia się doświadczeniami, wymiany opinii z innymi dramatopisarzami”<sup>15</sup>. Publiczne prezentacje pod hasłem „Dramatopisarze czytają swoje teksty” stały się okazją do dyskusji na temat nowo powstałych dramatów, a sam fakt udziału publiczności festiwalowej w tego typu spotkaniach odzwierciedlił symptomatyczną gotowość odbiorców do czynnego współudziału w rozmowie, dotyczącej przecież nie tylko reguł pisania i elementów strukturalnych dramatu. Z kolei w programie wspomnianego już spotkania w gdańskim klubie Żak „Dramat polski...” znalazło się istotne stwierdzenie, że to właśnie „Dyskusja jako konfrontacja własnych idei i doświadczeń z propozycją artystów”<sup>16</sup> jest zaplanowana jako zwieńczenie warsztatów. Za cel obrano tu więc nie wspólnie wypracowaną formę tekstową czy teatralną, lecz samą rozmowę, co świadczy zarówno o potrzebie wymiany doświadczeń w gronie osób zainteresowanych najnowszą twórczością dramaturgiczną, jak i o użytkowym wymiarze samego tekstu.

Nie trzeba specjalnie przekonywać, że najnowsze teksty dramatyczne jako teksty teatralne znakomicie poddają się publicznym praktykom czytania. Po pierwsze ze względu na zamierzoną w układzie utworu sytuację komunikacyjną, pozwalającą traktować słowo pisane jako „zamrożony” akt mowy – zarówno wypowiedź (*enoncé*), jak i całą sytuację wypowiedzianą (*enontiation*)<sup>17</sup>. Po drugie, paradoksalnie, ze względu na niepokorne i ostentacyjne traktowanie tworzywa słownego przez współczesnych autorów, komponujących swe teksty jako niespójne masy słów, ułożone w poszarpane, urwane dialogi bądź sceny-obrazy, w których są zarysowane zaledwie migawkowe działania jakichś niedookreślonych, metaforycznie lub

---

<sup>15</sup> <http://raport9.festiwalraport.pl/spam-dramatyczny-czyli-pisanie-sztuk-na-zywo/> [data dostępu: 8.09.2016].

<sup>16</sup> <http://www.gdansk.pl/wydarzenia/PISANIE-O-DRAMACIE-CZYTANIE-DRAMATU-WARSZTATY,w,16747> [data dostępu: 5.09.2016].

<sup>17</sup> Zob. np. rozważania o specyfice dialogu dramatycznego w kontekście teorii aktów mowy, zawarte w książce: S. ŚWIONTEK: *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*. Warszawa 1999. Zob. również: D. RATAJCZAKOWA: *Sługa dwóch panów – dwoisty żywot dramatu*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru...*, s. 392 i nast.

instrumentalnie traktowanych postaci. Takie partie różnorodnego pod względem dyskursywnym tekstu dobrze sprawdzają się jako słowa mówione, czy to dzięki poetyckiemu wymiarowi frazy, czy to za przyczyną miernego potencjału komunikacyjnego tej mieszanki leksykalnej, wyzwalającej w aktorach-użytkownikach tekstu intencję dopełnienia słowa konkretnym brzmieniem, niejako jego „ucieleśnienia” w procesie artykulacji. Znakomitym przykładem pozostaje nagrodzony na ósmej edycji festiwalu „R@port” w 2013 roku utwór Artura Pałygi *W środku słońca gromadzi się popiół*:

Pozbawiony podmiotowo traktowanych postaci i klasycznie rozumianej akcji, rozpisanej na szereg migotliwych obrazów „przejsia” i urywanych w pół zdania, „bezpańskich” dialogów, jawi się jako programowa wręcz realizacja idei postdramatu. Tekst Pałygi to zarazem eksperyment typograficzny, który nie tylko podpowiada zabawę słowami wyzwalającą ich muzyczny potencjał, ale przez nietypową, prowokacyjną wręcz formę zapisu, konkretnie: rozmieszczenie liter w obrębie kartki, dyktuje temporytmy, komponuje dźwięki z ciszą. [...] Tę muzyczną logikę, która rządzi tekstem Pałygi, uchwycił i wyeksponował reżyser „czytania”, Wojciech Faruga, każąc aktorom rejestrować pojedyncze zdania, zamienione we frazy muzyczne, na tablecie – powtarzane wielokrotnie, nakładające się na siebie dźwięki odsłoniły polifoniczną narrację tego „ostatniego słuchowiska świata pod tytułem widowisko”, w którym wciąż ponawiane jest pytanie o siłę sprawczą ludzkich losów<sup>18</sup>.

Można by wymienić jeszcze sporo innych przykładów świadczących o pragmatycznym wymiarze czytanego tekstu dramatycznego, funkcjonującego w dwóch porządkach – reprezentacji (świata) i obecności (uczestników sytuacji komunikacyjnej); jest to bowiem typ wypowiedzi znamienne predestynowany do realizacji w formie mówionej, a tym samym – do zmaterializowania w postaci działań osób mówiących, w przeznaczonej do tego przestrzeni, niekoniecznie na scenie. W odniesieniu do tego typu tekstu, i w obliczu wielu współczesnych praktyk czytania dramatu, szczególnego znaczenia nabierają sformułowania Michaiła Bachtina na temat specyfiki wypowiedzi literackiej: „[...] tu, w pojedynczej »mowie«, słychać wielość głosów, które tworzą wielość »znanień« i uświadamiają zarówno nieskończoność mowy, jak i jej performancję w określonym kontekście”<sup>19</sup>. Przywołuję tę tradycję

18 J. PUZYNA-CHOJKA: *Sztuka czytania (dramatu współczesnego)*. <http://teatralny.pl/recenzje/sztuka-czytania-dramatu-wspolczesnego,182.html> [data dostępu: 8.09.2016].

19 Cyt. za: M. CARLSON: *Performans*. Przeł. E. KUBIKOWSKA. Warszawa 2007, s. 102.

myślową nie dlatego jednak, żeby po raz kolejny zaakcentować charakterystyczną dla wypowiedzi dramatycznej „dialogowość”, polegającą na współwystępowaniu w replikach różnych społecznie funkcjonujących stylów i cudzych słów. Chodzi mi bardziej o podkreślenie zjawiska performancji wynikającego z głośnej lektury tekstu, widocznego w „podwójnym działaniu teatralnych aktów mowy na ich dwójakiego rodzaju odbiorców – osoby dramatu i widzów”<sup>20</sup>. Wydaje się, że podczas czytania dramatu, odbywającego się zazwyczaj w myśl reguł aktorskiej interpretacji postaci, to właśnie mowa dramatyczna, wyrażona dzięki brzmieniu słów wypowiedzianych przez aktora, staje się źródłem ustanowienia mentalnej i emocjonalnej wspólnoty uczestników spotkania. Wydaje się również, że w tej praktyce czytania, niejako wbrew polifonicznej naturze wypowiedzi, chodzi przede wszystkim o zadziałanie słowem w ściśle sugerowanym kontekście znaczeniowym, a także o podkreślenie punktu widzenia „mówcy”, dla którego tekst pozostaje medium określonej postawy wobec świata, projektującym kierunek oddziaływania na odbiorcę. Wieloznaczenio-wość ustępuje pola konkretyzacji, dzięki materialnej obecności czytającego aktora, który (często w porozumieniu i we współpracy z dramatopisarzem i reżyserem) tak organizuje „indywidualne akty mowy, by stanowiły one łatwe do rozszyfrowania indeksy działań”<sup>21</sup>; a w konsekwencji – by stały się przemową w jakiejś sprawie, w czymś imieniu, niekoniecznie zaś, jak chcą teoretycy postdramatu, chaotyczną projekcją uwolnionych *signifiant*, kakofonią dźwięków.

Zasygnalizowany sposób ujęcia praktyk określonych mianem czytanie dramatu, w nawiązaniu do teorii aktów mowy i koncepcji dialogowości, może złączyć się płynnie z refleksją o performansie. Z tego względu, że wskazane w dziełach Bachtina, „podwójne ukierunkowanie mowy, zawsze związanej zarówno z odtwarzaniem, jak i z nieustanną zmianą, wydaje się odpowiednikiem »zachowanego zachowania«; twórczym napięciem pomiędzy powtórzeniem a innowacją, o którym tyle się mówi we współczesnych, lingwistycznych i nielingwistycznych, koncepcjach performansu”<sup>22</sup>.

Publiczne czytanie tekstów artystycznych nie jest oczywiście zjawiskiem nowym. Można potraktować je jako rodzaj niepisanego nawiązania do obszernej tradycji dwudziestowiecznych zjawisk awangardowych, które „torowały drogę nowym rozwiązaniom ideowo-artystycznym i formowały na nowych zasadach oparte kryteria

---

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 119.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 101.

wartościowania dzieł sztuki”<sup>23</sup>. Można w pewnej mierze zestawić czytanie dramatu z popularną dziś praktyką slamów poetyckich, w tym sensie oczywiście, że w obu przypadkach znaczący głos w przebiegu i finale „akcji” należy do publiczności. Można wreszcie, tak jak uczyniła Joanna Puzyna-Chojka, wpisać czytanie dramatu w szeroki nurt przemian w sposobie traktowania tekstu w teatrze, nasilony zwłaszcza ponad sto lat temu w wystąpieniach orędowników Wielkiej Reformy, a dostrzegalny już wcześniej w dziejach teatru w postaci różnych prób osłabienia pozycji autora tekstu, a nawet wyrugowania jakichkolwiek wpływów pisarza na kształt widowiska scenicznego. Puzyna-Chojka zauważyła:

Tekst jest wszak traktowany inaczej, niż nakazywały dotychczasowe zasady sztuki reżyserskiej, będącej w istocie spuścizną tradycji psychologiczno-realistycznej z końca XIX wieku. Zmiana ta polega, z grubsza rzecz ujmując, na odrzuceniu jego roli jako „generatywnej matrycy” spektaklu (określenie Michaela Kirby’ego, autora książki *A Formalist Theatre*), która projektuje konkretne działania sceniczne, aby powołać do istnienia wiarygodny dla widzów wycinek świata przedstawionego, pozostającego w ścisłym związku z rzeczywistością pozateatralną. Tracąc funkcję generatora scenicznych znaczeń, swoistego wehikułu fikcji, dramat stał się tylko jednym z tworzyw spektaklu, równorzędnym wobec innych jego elementów i środków wyrazu użytych do stworzenia reżyserskiej wizji. Z nadrzędnego gwaranta sensu przekształcił się w materiał do użycia w teatrze, poddawany różnym strategiom dekonstrukcyjnym. Przy okazji zaś odzyskał swoją materialność: jako partytura dźwięków (w wersji scenicznej) i – rzadziej – jako eksperyment typograficzny (w obiegu czytelnicznym)<sup>24</sup>.

Przedstawione w niniejszym artykule spostrzeżenia wynikają zarówno z obserwacji różnych strategii pisarskich w najnowszej dramaturgii polskiej, jak i z rozpoznania refleksji teoretycznej na temat przemian statusu i formy dramatu jako tekstu teatralnego, której przykładami są między innymi książki Hansa Thiesa-Lehmanna, Patrice’a Pavis’a czy Jeana-Pierra Sarrazaca<sup>25</sup>. Jako kontekst omawianych zagadnień można przywołać jeszcze jeden krąg rozważań o literaturze scenicznej – tezy o sprawczości

<sup>23</sup> *Słownik terminów literackich*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1998, s. 52.

<sup>24</sup> J. PUZYNA-CHOJKA: *Sztuka czytania (dramatu współczesnego)*...

<sup>25</sup> Zob. P. PAVIS: *Le théâtre contemporaine. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*. Paris 2002; H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. SAJEWSKA, M. SUGIERA. Kraków 2004; *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowsze*. Red. J.-P. SARRAZAC. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2007.

dramatu autorstwa Williama B. Worthena. W rozważaniach na temat dramatu jako „narzędzia działania za pomocą słów”<sup>26</sup>, uzależnionego od społecznych technologii teatru, amerykański teatrolog wychodzi od przekonania, że „lektura dramatu jako taka stanowi rodzaj przedstawienia, gdyż polega na odtworzeniu tekstu zgodnie z wyuczonym protokołem działań czytelnika, krytyka, interpretatora”<sup>27</sup>. Pisany tekst, będący „odparowaniem ciosu, który wymierzył kontekst sytuacji, w której ten tekst powstał”<sup>28</sup>, domaga się oczywiście swego wykonawcy – nie tylko aktora, który z określoną mocą illokucyjną odczytuje zapisane słowa, ale również czytelnika, który go „od-twarza” na miarę własnych oczekiwań estetycznych i przyzwyczajęń myślowych; bo tekst jako rodzaj partytury „domaga się od czytelnika aktywnej współpracy”<sup>29</sup>.

Różnorodne działania z zakresu czytania dramatu, czy precyzyjnie inscenizowane, czy też bardziej analityczno-interpretacyjne, są znakomitym przykładem praktyk tworzenia konkretnej, namacalnej, a jednocześnie momentalnej wspólnoty czytelników. W spotkaniach tego typu ujawnia się wyraźnie owa opisywana przez Worthena sprawczość dramatu. Uczestnicy tych zdarzeń-przedstawień traktują przecież dramat „nie tyle jako instrument do tworzenia fikcyjnego świata w obecności widzów, ile jako szansę nawiązania określonej relacji, wzięcia pewnego typu udziału w wydarzeniu, które »relacyjnie« identyfikuje swoich uczestników”<sup>30</sup>. Natomiast fakt, że nie jest to pełnowymiarowy spektakl teatralny, odzwierciedla dobitnie hierarchię oczekiwań odbiorcy i dominujące tendencje w sztuce współczesnej, która może być definiowana jako „proces, a nie gotowy rezultat, jako czynność tworzenia i działania, a nie jako produkt, jako działająca siła (*energia*), a nie jako dzieło (*ergon*)”<sup>31</sup>.

Reasumując, omawiane w artykule czytanie dramatu można określić jako formę występów czy warsztatów, którą od kilku lat wykorzystuje się w Polsce bardzo często i która jest związana przede wszystkim z dwoma płaszczyznami funkcjonowania teatru współczesnego. Po pierwsze, akcje czytania służą nie tylko promocji najnowszej dramaturgii scenicznej (postrzeganej dziś jako rodzaj twórczości praktykowanej

---

26 W.B. WORTHEN: *Dramat. Między literaturą a przedstawieniem*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2013, s. 60.

27 Ibidem, s. 59.

28 K. BURKE: *A Grammar of Motives*. University of California Press 1969. Cyt. za: W.B. WORTHEN: *Dramat...*, s. 67.

29 R. BARTHES: *Od dzieła do tekstu*. Przeł. M.P. MARKOWSKI, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 193.

30 W.B. WORTHEN: *Dramat...*, s. 75.

31 H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny...*, s. 165.

w ścisłym związku i we współpracy z określonym teatrem), ale także, w dużym stopniu, selekcji najlepszych sztuk spośród obfitego materiału scenariuszowego, który napływa do teatrów i na różne konkursy dramatopisarskie (ciekawym przykładem wyróżnień sztuk i ich prezentacji są plebiscyty na najlepsze czytania, organizowane między innymi w Teatrze Polskim we Wrocławiu; publiczność może głosować na wybraną sztukę z danego sezonu teatralnego na stronie internetowej teatru<sup>32</sup>). Po drugie, czytanie dramatu, odbywające się cyklicznie w teatrach i domach kultury, sprzyja powstawaniu i integracji „wspólnot interpretacyjnych”, czyli grup zainteresowanych udziałem w tworzeniu dyskursu społecznego o wyraźnym ukierunkowaniu światopoglądowym, z uwzględnieniem tak istotnych czynników w naszym życiu publicznym, jak wiek, płeć, orientacja seksualna, klasa czy przekonania polityczne. Dlatego też wspomniany wcześniej zdarzeniowy i interaktywny wymiar prezentacji tekstów dramatycznych w formie czytanej odpowiada w dużym stopniu „teorii rezonansu czytelniczego” Stanleya Fisha, w której podkreślił on „rolę interpretacyjnej wspólnoty czytelników oraz kontroli, którą sprawują oni nad sensem literackich aktów mowy”<sup>33</sup>. W przypadku czytania dramatu jest to bardzo konkretna wspólnota odbiorców-świadków słów wygłaszanych przez mówców-aktorów podczas wydarzeń o cechach lingwistycznego performansu. W zaplanowanym procesie naprzemiennego powoływania do istnienia i dekonstruowania fragmentów fikcji istotna jest aktywność poznawcza i sensotwórcza wszystkich uczestników tego parateatralnego, warsztatowego spotkania. Można zatem rzec, że „wspólnota interpretacyjna konstituuje nie tylko swoje własne znaczenie tekstu, ale i coś więcej – tekst jako taki”<sup>34</sup>.

Wszystkie wskazane praktyki czytelnicze, aktorskie i warsztatowe związane z dramaturgią współczesną (siłą rzeczy przywołane tutaj w sposób częściowy, ze względu nie tylko na objętość artykułu, ale również na fakt, że są to zjawiska bardzo aktualne, liczne i niezwykle różnorodne) pozwalają mówić o „autonomiczności” czytań jako osobnej formy (niekoniecznie) scenicznej, której istotą i największą wartością jest odsłonięcie procesu tworzenia-dochodzenia do roli, poszukiwania kształtów dla świata (nie)przedstawionego, wyboru sensów”<sup>35</sup>. Dlatego też, jak my-

---

32 <http://www.teatrpolski.wroc.pl/archiwum/2014-2015/sny-mariny-abramowic> [data dostępu: 8.09.2016].

33 M. CARLSON: *Performans...*, s. 111.

34 A. SZAHAJ: *Zniewalająca moc kultury* [przedmowa]. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. SZAHAJ. Wstęp do wyd. pol. R. RORTY. Przeł. K. ABRISZEWSKI. Kraków 2000, s. 15.

35 J. PUZYNA-CHOJKA: *Sztuka czytania (dramatu współczesnego)*...



śle, z powodzeniem można potraktować współczesne czytanie dramatu jako próbę ożywienia relacji twórców, krytyków teatru i publiczności. Z jednej strony relacja ta pozostaje daleka od jednokierunkowego procesu instruowania, jak powinien być skomponowany dobry tekst sceniczny, gdyż nie jest to ten rodzaj spotkania, w którym jakkolwiek ze stron odgórnie pojawia się w roli dominującego dysponenta reguł czy znaczeń. Z drugiej strony, nie ulega wątpliwości, że każde z takich spotkań „ma miejsce w obrębie sytuacji i że »być w sytuacji« oznacza »posiadać« (czy też »być posiadanym przez«) pewną strukturę założeń – praktyk uważanych za ważne w odniesieniu do celów i dążeń, które już są żywione”<sup>36</sup>. Uwzględniając ten kontekstowy, warunkowany sytuacyjnie i instytucjonalnie, wymiar komunikacji, można rzec, że szczególną wartością dla uczestników czytania dramatu pozostaje zmierzenie się z wybranym przez dramaturgów bądź reżysera problemem/tematem w formie bezpośredniej, dyskursywnej konfrontacji twórcy/twórców i odbiorców. Chodzi więc o rodzaj sprzężenia zwrotnego, które w założeniu może wywołać spontaniczną wymianę zdań, spostrzeżeń i emocji zgromadzonych na sali wykonawców i widzów/słuchaczy. Występ aktorów lub innych osób czytających tekst przekształca się tym samym w rodzaj debaty, ujawniającej różne, nierzadko sprzeczne, strategie organizowania świata i zdarzeń w nim zachodzących. To, oczywiście, znakomita forma promocji najnowszej twórczości dramatycznej, a także przykład zainteresowania głosem odbiorcy, wręcz oczekiwanie na jego potencjalny komentarz i współudział w projektowaniu/konstruowaniu znaczeń tekstu<sup>37</sup>.

Odbывające się coraz częściej – cyklicznie bądź okazjonalnie – i zróżnicowane w swym przebiegu czytanie dramatu to nie tylko, jak można by w sposób oczywisty skojarzyć, jeden z przykładów różnorodnych praktyk performatywnych w obrębie sztuki teatru i instytucji teatru. To również w jakiejś mierze przejaw realizacji pomysłu, który dwie dekady wcześniej został wyartykułowany przez Patrice’a Pavis’a w odniesieniu do antropologicznych praktyk teatralnych i analizy widowisk kulturowych. Autor *Analyse des spectacles*, twórca koncepcji semiologii zintegrowanej, stworzył swego czasu dość mocny metaforyczny postulat w sprawie współpracy twórców i teoretyków teatru. Pisał o potrzebie wzajemnego pożerania się (*intercanibalisme*)<sup>38</sup>, podkreślając tym samym i możliwość, i potrzebę oddziaływania na siebie tych dwóch środowisk. Jeśli dodamy do wymienionych współuczestników

36 A. SZAHAJ: *Zniewalająca moc kultury...*, s. 76.

37 Zob. S. FISH: *Literatura w czytelniku*. Przeł. M.B. FEDEWICZ. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Cz. 1. Red. H. MARKIEWICZ. Kraków 1996.

38 Zob. P. PAVIS: *Analyse des spectacles*. Paris 1996.

projektowanego dialogu trzeci filar, czyli zainteresowaną teatrem i dramatem publiczność, można potraktować czytanie dramatu jako formę działania-zdarzenia, w czasie którego sam odtwarzany tekst, jako przedmiot skupienia uwagi i źródło rozmowy, pozostaje paradoksalnie na uboczu, w tle, bo istotę stanowi spotkanie grupy ludzi, obdarzonej dużą dozą zainteresowania i dobrej woli, aby w tym samym miejscu i czasie posłuchać siebie nawzajem i porozmawiać, a może nawet – wykazać się umiejętnością przyjęcia innego punktu widzenia, zgodzić się na własną pluralistyczną tożsamość, „będącą rezultatem partycypacji w odczarowanej, wewnętrznie zróżnicowanej kulturze”<sup>39</sup>.

---

39 A. SZAHAJ: *Zniewalająca moc kultury...*, s. 19.

Beata Popczyk-Szczęsna

## Reading Drama

### S U M M A R Y

The article is a reflection on the currently popular practices of reading drama: public presentations of plays, which are artistic events on the verge of a linguistic performance and a theatrical play. The remarks presented in this text arise from observations of various forms of reading drama. The author points at its significant, processual dimension—it is simultaneously a performance of readers and an event-encounter of a group of people which aims at negotiating meanings of the text and exchanging experiences. The reading of a play initiates the double activity of the speech acts preserved in the text (in the communication schemes of reader—reader and reader—listener); therefore, they may be identified as performance. The simultaneity of the experience of reading and the experience of encounter leads to the creation of a mental and emotional interpretative community of the recipients. Reading drama is one of many examples of various performative practices related to the functioning of the contemporary theatre. These are events symptomatic for our culture, since contemporarily it is the creative process that plays a significant role and not merely the finished artefact. The public reading of a play is an occasion to participate in the spontaneous creation of meanings during the unplanned interpersonal interactions.